

El campo / El bosque

Paisajes fotográficos en las memorias de la historia argentina reciente

Natalia Fortuny
UBA -CONICET

Me cautivaba siempre especialmente en el trabajo fotográfico el momento en que se ve surgir del papel impresionado, por decirlo así de la nada, las sombras de la realidad, exactamente como los recuerdos, dijo Austerlitz, que emergen en nosotros en medio de la noche y se oscurecen rápidamente para el que quiere sujetarlos, como una copia fotográfica que se deja demasiado tiempo en el baño de revelado.
Sebald, W.G.: Austerlitz

Dentro de los numerosos dispositivos memoriales acerca de la pasada dictadura argentina se recorta un interesante conjunto de obras fotográficas¹.

Para describir la especificidad de estas obras propuse utilizar el concepto de *memorias fotográficas* de la dictadura, entendiéndolas como artefactos visuales artísticos basados en el recurso de la fotografía y en diálogo con el pasado reciente (Fortuny, 2014). Estas memorias fotográficas condensan tres peculiaridades indisociables: su calidad de memorias sociales de un pasado en común -en un juego entre vivencias individuales y la historia-, su formato visual fotográfico -con todas las potencialidades temporales, estéticas y políticas de este lenguaje- y su elaboración artística -la creación y puesta en marcha de recursos visuales singulares en cada obra-.

Al pensar transversalmente estas memorias de la pasada dictadura argentina en relación con los escenarios que ellas disponen visualmente surgen de inmediato dos ambientes significativos. Por un lado, el campo como espacio definido, pleno de detalles e indicios que serán dados para la lectura desde el presente y que llevan a ejercitar el desciframiento. Es decir, ¿qué queda del campo allí en lo visible? Por otro lado está también el paisaje del bosque, con sus imágenes que despliegan una atmósfera abstracta de miedo infantil y acechanza. ¿Qué se esconde entre los árboles para dispersar el terror?

Las figuras del campo y el bosque permiten, en tanto escenarios fotográficos de memoria, (re)pensar ciertos artefactos visuales y, con ellos, los modos de rememoración del doloroso pasado.

Campo adentro

La propia idea de campo posee, leída desde Argentina, una intensa ambigüedad semántica que señala tanto hacia el campo como la prototípica e idealizada llanura del país agro ganadero como al campo en tanto sitio de detención, ocultamiento, tortura y asesinato de los desaparecidos durante la última dictadura militar -cuya sangrienta represión a escala nacional se llevó a cabo en más de 300 centros clandestinos de detención (en adelante CCD)-.

Esta doble pertenencia de la noción de campo es el tema principal de una de las primeras series fotográficas entre aquellas que evocan las secuelas de lo dictatorial². En 1998, de regreso de un largo exilio, la fotógrafa y ex detenida desaparecida Paula Luttringer³ presenta *El matadero*, su primera exposición. Allí construye, a partir de las faenas del sacrificio animal para consumo humano, un sutil trabajo alegórico respecto del dispositivo estatal desaparecedor de personas durante la última dictadura, aludiendo específicamente a sus maquinarias de tortura y muerte.

Las fotos en blanco y negro presentan la actividad cotidiana de un frigorífico: vacas corriendo, vacas encadenadas, manchas de sangre y unos pocos encapuchados anónimos que acompañan de soslayo estas tareas. Muchas de las tomas se concentran en detalles y utilizan la luz ambiente para mostrar primeros planos parcialmente desenfocados o en movimiento de las vacas en el momento inmediatamente anterior y posterior a la muerte. Las fotos muestran la indefensión del animal frente a la planificación y consumación del asesinato. Es la victoria de la razón técnica: la administración de la muerte se planea por anticipado, con métodos, fines y racionalización de gastos. Y de manera anónima, ya que en la serie no aparecen los rostros de los trabajadores del frigorífico. Cuando aparecen figuras humanas, lo que se ve son cuerpos enfundados en plástico blanco: botas, delantales y máscaras que cubren por completo la cabeza y no permiten ver la carne humana. Los operarios son engranajes del mismo material que la maquinaria; son objetos, partes, cosas de la muerte en el matadero. La deshumanización configura sus identidades.

Así como los posibles sentidos de la serie se cuelan a través del detalle, así las fotos de *El matadero* de Luttringer funcionan metafóricamente, desnudando el campo con la cámara. Los fragmentos de máquinas y animales en movimiento, la atmósfera enrarecida en blanco y negro, extraña y oscura, en fin, todo en estas fotos convoca elípticamente la percepción de muerte y de horror de la dictadura.

Tras realizar esta serie de fotos, Luttringer se vuelca a otro proyecto que continúa -explícita y profundiza- la indagación en las marcas y los recuerdos de la dictadura puertas adentro del campo. Se trata de la serie *El lamento de los muros* (presentada por primera vez en 2004) que investiga visualmente los ex-CCD: sus muros, las inscripciones ilegibles, los restos de objetos, los rastros en las paredes. Las imágenes en blanco y negro muestran fragmentos de construcciones edilicias corroídas por el tiempo, trazos de letras desdibujados, sitios oscuros y húmedos. Y también objetos de uso cotidiano que aparecen aquí extraños y transformados: una ventana inalcanzable, una pelota de fútbol endurecida, algunos peldaños de una escalera, una cerradura, una lamparita encendida. Sólo una hormiga y un cuerpo humano (que, en virtud del movimiento de la toma, carece de cabeza) parecen ser lo único que tiene -algo de- vida en esta serie. Una particularidad de la serie es que cada foto va acompañada por un fragmento del testimonio de una mujer que ha sido víctima de la dictadura, en un doble juego que

dibuja un singular mapa de memoria, entre lo visible y lo decible, entre las huellas rastreables en los sitios del horror y los recuerdos de quienes han estado allí detenidas.

Luttringer intenta ir con sus fotos hacia aquellos recuerdos impregnados en los lugares. Según sus propias palabras, hacia las piedras con imágenes que hacen caer en el abismo de la contemplación y que funcionan en paralelo a las memorias de las mujeres violentadas (Luttringer, 2011). Hay un interés muy fuerte de Luttringer por el rastro, los lugares y los restos. De hecho, continuando esta línea de trabajo, ella presentó en 2012 en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti *Cosas desenterradas*, un proyecto de fotografías de objetos que fueron encontrados en los ex-CCD. En busca de los restos del pasado revisa entonces ya “no sólo las paredes, sino los objetos. (...) Como antes estaban las paredes, ahora en los objetos me parece encontrar algo de la energía de lo que pasó” (Luttringer, 2011).

¿Cómo se fotografía el campo como espacio de desaparición? ¿Cómo abordar el lugar que ha visto por última vez al desaparecido? ¿Cómo contar los hechos a partir de las paredes que pueden dar testimonio? ¿Cómo desandar la huella sobreviviente para así poder construir un relato? ¿Cómo mostrar, tal como concebía Pilar Calveiro (2008), la máquina para hablar del poder?

Otra posible respuesta a esta pregunta lo da la serie *Santa Lucía. Arqueología de la violencia* (2001-2008) de Diego Aráoz. Se trata de un ensayo de fotos en blanco y negro de sitios rurales vacíos y semi abandonados donde no aparecen personas. Aráoz –quien ha cursado estudios de arqueología– ofrece indicios de lo que se ha vivido en un escenario donde la represión atacó con violencia y ferocidad: el pueblo tucumano de Santa Lucía y el ingenio azucarero que lleva el mismo nombre y que alojó durante la dictadura una base militar y CCD. En esta serie pueden verse: una gran pared gris que se extiende por los cuatro lados de la imagen –haciéndose infinita– llena de marcas y agujeros con una pequeña ventana rectangular como tragaluz; una cruz con la pintura descascarada cayendo sobre el espectador en contrapicado; las paredes sin techo y en ruinas de varios ambientes con trozos de ladrillos sobre el piso; cinco fotos con restos de textos e inscripciones; un boquete sobre una pared de ladrillos grandes que fue rellenado con ladrillos más pequeños; ventanas o grandes huecos en los que asoma la vegetación del exterior en contraste con las ruinas oscuras; cuatro grandes heladeras blancas, sucias y amontonadas en desuso sobre un piso de tierra; huellas en el pasto y las baldosas de un camino; el interior de una monumental construcción vacía y sin techo; dos esqueletos de colectivos quemados junto a unos eucaliptos; una cadena que sale de un orificio en la pared; una chimenea, sombras y, al final, unas cañas que se recortan entrelazadas sobre un cielo nublado.

Las fotos de Aráoz muestran construcciones abandonadas que se erigen solitarias sobre un fondo rural junto a detalles que proporcionan claves de lectura, en una escala que va desde primeros planos de chapas agujereadas hasta la panorámica de los edificios en un paisaje nuboso. En estas imágenes sobresale un trabajo con lugares deshabitados y carcomidos por el tiempo, donde justamente puede leerse la historia reciente. Aráoz se interesa por narrar la dictadura en medio del campo y no exclusivamente en los CCD más emblemáticos de Buenos Aires y otros centros urbanos. El fotógrafo cuenta que “reflejar lo que fue el terrorismo de Estado en ámbitos rurales” fue una decisión que estuvo desde el origen. Y también que “desde un inicio tenía la decisión tomada de que no fotografiaría personas. Quería reforzar la sensación de vacío y ausencia que finalmente resultó del terrorismo de Estado” (Aráoz, 2011). Aunque su presencia se pueda intuir por sus huellas, aquí los protagonistas no son las víctimas ni los victimarios, sino el espacio

donde se llevaron adelante los horrores de la violencia política, la tortura y el asesinato durante la dictadura, el espacio del campo (en toda su acepción). Las fotos de Aráoz, al igual que las de Luttringer, retratan la manera en que aún resuenan los sentidos en estos lugares donde el pasado tensó la cuerda.

Otra interesante serie que tematiza el adentro del campo es *ESMA*, de Inés Ulanovsky. Presentada en 2011, muestra quizá el sitio paradigmático de la represión en la Argentina. El edificio de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) ha obtenido su celebridad como centro de detención clandestina por su gran tamaño (se calcula que pasaron por la ESMA alrededor de 5000 detenidos desaparecidos, de los cuales sólo sobrevivieron aproximadamente 200), por su emplazamiento en una zona residencial de la ciudad de Buenos Aires, por ser la maternidad clandestina más grande de la dictadura (el robo de bebés como plan novedoso y organizado) y porque era el lugar donde los cadetes de todo el país venían a ser entrenados y puestos en contacto con un centro modelo de torturas, desaparición y muerte en la clandestinidad -y de esta forma convertidos en cómplices-. La ESMA ha sido además un nodo neurálgico de operaciones de información durante la dictadura, una usina de producción de fotos y papeles para la que se ocupaba a los mismos detenidos, en grupos denominados ‘staff’ y ‘mini-staff’, en una suerte de rehabilitación y apropiación de prisioneros con altas calificaciones intelectuales y políticas. (Calveiro, 2008; Schindel, 2003; Jelin, 2010)

La serie de fotos de Ulanovsky muestra los detalles del edificio a partir de los cuales puede inferirse el funcionamiento completo de la ESMA durante la dictadura, en un sentido general -y no sólo del Casino de Oficiales donde se mantenía y torturaba a los secuestrados. Antes que -o además de- un ensayo sobre la desaparición, este es un interesante ensayo sobre los restos de los usos anteriores de ese predio, sobre la transición de un lugar castrense que está mutando a sitio de memoria. Es un relevamiento justo antes de que algo cambie, de que ese espacio se transforme en otra cosa, e incluso se olvide. “Hay muchos de los espacios que fotografié que ya no existen”, sostuvo Ulanovsky (2010) al explicar su ansiedad y premura para tomar las imágenes. “La idea era registrar ese momento anterior, lo que quedaba en los edificios y distintos lugares antes de que empezaran los arreglos, los cambios de aspecto en general y la ocupación y la presencia de gente” (Forster, 2011). Ulanovsky empieza esta serie en el 2008 -le llevará dos años concluirla- mientras trabaja en el Área audiovisual del Archivo Nacional de la Memoria ubicado en uno de los edificios del predio de la ex ESMA. Es entonces cuando, al ver que se estaba perdiendo para siempre la fisonomía del lugar tal como era usado por los militares, decide documentar la transición y fotografiarlo todo, casi taxonómicamente. Para ello emplea el formato medio, que tiene tiempos lentos y laboriosos de toma: “tenía que esperar la luz, el momento justo, incluso el momento preciso del año” (Ulanovsky, 2010). Cada rollo de película tiene sólo 12 fotogramas por lo que hay que controlar las variables antes del disparo. Además, por la calidad y el nivel de detalle, este formato está habitualmente ligado a una imagen más imparcial, que da cuenta de aquello que está delante de la cámara con fidelidad y con bajo nivel de ruido.

Este impulso por la descripción -sin dudas estas fotos describen más que narran- se percibe en las fotos de Ulanovsky que muestran la ESMA. Allí pueden verse, entre otros, la capilla, la pileta de natación con venecitas, los escalones que llevaban a la tortura⁴, el garaje (donde les cambiaban las patentes a los autos de los detenidos, a los que luego se les proveían las cédulas verdes que se imprimían en la imprenta de la ESMA), el polígono de tiro con objetos agujereados de bala, el pasillo que lleva a “los Jorge” (las oficinas así llamadas de Vildoza, Radice y Acosta), la casa donde vivía con su familia

Rubén Jacinto Chamorro⁵, la *Boîte* refaccionada en los 70, el Salón Dorado del Casino de Oficiales donde se planificaban las operaciones de secuestros, el gran gimnasio del Pabellón Delta (actualmente cedido a la agrupación HIJOS), un sillón de dentista en una habitación vacía (les arreglaban los dientes a los detenidos en paralelo a torturarlos y asesinarlos), el jardín en flor iluminado por un benévolo sol, la cantina con sus sillas de cuerina y, en otra foto, el detalle de su empapelado de barquitos. Cada imagen lleva un epígrafe sobrio, en consonancia con el matiz descriptivo de las imágenes. El título de la foto solamente aclara el nombre del lugar retratado y ancla la imagen en la nominación de cada espacio.

Todas las fotos son a color y muestran espacios vacíos, bien iluminados. En las antípodas de las fotos de Luttringer o de Helen Zout⁶, no prevalece el movimiento, el claroscuro, el fuera de foco o el pulso tembloroso de la mano. Tampoco se parece a la investigación más fantasmal de Aráoz, que buscaba en las ruinas del campo las presencias o visiones alegóricas de lo sucedido. Ulanovsky simplemente parece decir: “la ESMA es esto que muestro”. Las ruinas coloridas y francas de sus fotos son algo menos ruinosas ya que se advierte que fueron recientemente abandonadas -en la percha colgada y vacía, en las flores de plástico, en los armarios azarosamente abiertos. Lo terrible y lo siniestro del campo como espacio se presentan aquí en medio de singulares y elegantes decorados: en la delicadeza de los empapelados, el brillo rancio de la cuerina de los asientos, la sobria y atroz alcurnia del Salón Dorado. Toda una indagación en la arquitectura y el diseño del poder que decidía a diario sobre la vida y la muerte. Ulanovsky ha dicho que quiso reflejar “la estética muy propia del lugar, propia de la Marina, entre *naïf* y espeluznante” (Ulanovsky, 2010) y también que decidió usar trípode para hacer un registro bien frontal, en el que su mirada quedara lo más desapercibida posible. “Ya me parecía tan impresionante lo que yo veía, las paredes o los lugares o los colores, cómo estaban pintadas o las flores que había, que me parecía que tenía que ser bien frontal con la cámara derecha, sin ninguna angulación ni contrapicado ni picado, no, lo más directo posible” (Arenas Fernández, 2010: 3). En sintonía con este corrimiento de su propia mirada, Ulanovsky subrayó que se siente fotógrafa y no artista, más cercana a la fotografía documental clásica. Sin lugar a dudas, esta influencia es medular en la mirada contemplativa y austera que dio lugar a la serie.

Un contrapunto notable que sobresale en la serie *ESMA* es el contraste entre los cálidos espacios verdes bañados de luz natural del exterior y la frialdad de los interiores -recién - abandonados, de los ambientes azulejados donde sucedió la represión puertas adentro. Esta belleza del jardín frente a lo siniestro y desangelado del interior -aunque su arquitectura petulante sea muchas veces pretendidamente bella- problematizan un punto interesante: el adentro y el afuera del centro clandestino de detención, la tensión entre visibilidad y secreto, entre lo que se muestra y lo que se oculta. Entre, para decirlo en términos muy ajustados a lo fotográfico, el campo y el fuera de campo. (Feld, 2013)

Algo similar sucede con un reciente conjunto de imágenes producidas a principios de 2015 y premiadas con el Gran Premio Adquisición en el Salón Nacional de Artes Visuales de ese mismo año. En *Flores en la Esma* Gabriel Díaz presenta una serie de fotos de flores tomadas en el predio del ex CCD con rollos polaroids vencidos y, por esto, cada imagen de una flor nacida entre los restos del horror está ligeramente dañada -según el propio fotógrafo, en una metáfora de aquellos niños que nacieron en la ESMA y fueron apropiados-. El imprevisible artificio técnico tiene en este caso mucho valor porque según Díaz “la Polaroid se extinguió hace algunos años y *Flores en la ESMA* es la recuperación de un material que ya no existe. De manera sorprendente para mí las

películas funcionaron, y siento que la belleza de la imagen atravesó todos esos años de oscuridad. Hay rincones de las fotografías a los que esta iluminación no llegó, por el daño y el paso del tiempo, y eso también interviene en el sentido” (Infojus Noticias, 2015).⁷

Aunque de manera singular y diferente cada una, hay en estas series un trabajo visual alrededor de la idea del campo: buscando en ese espacio las huellas del pasado, intentando tomar con la cámara las vibraciones del horror, preguntándose por aquella zona del paisaje (arquitectónico) que pueda echar luz sobre la historia.

¿Lobo está?

Desde las narraciones clásicas que configuraron los miedos infantiles de tantas generaciones -Caperucita Roja, Hansel y Gretel, Bella Durmiente y muchas otras- el motivo del bosque ha sido uno recurrente para expresar el terror y la amenaza. Será en la oscuridad tenebrosa, solitaria y misteriosa del bosque donde acechen los peligros, humanos y no humanos (animales, ogros o maléficos seres). En el bosque se puede jugar hasta que venga el lobo. En el bosque los perdidos intentan dificultosamente buscar las huellas para encontrar la salida. En el bosque, la muerte horrorosa se dibuja a cada paso como compañía fantasmal. Algunos trabajos fotográficos argentinos se valen precisamente de la atmósfera del bosque para evocar la ausencia de los desaparecidos.

El libro *Pozo de aire* (2009) de Guadalupe Gaona presenta imágenes de su álbum familiar -algunas, previas a la desaparición de su padre- junto con nuevas fotos propias y poemas escritos por ella. Hay fotos de árboles, fotos familiares, un lago, montañas, dos chicos fuera de foco, un Renault 4R y su conductor victoriosos, una casa grande, una nena sobre un bote de la mano de su padre. Hay también breves textos poéticos entre las imágenes, que ofrecen recuerdos y anécdotas vagas, y en los que conviven voces de niña y de mujer, confundidas con los ruidos del agua y el bosque. Los paisajes fotográficos/poéticos que conforman esta obra generan incomodidad y empatía. Desde las primeras páginas, Gaona introduce al lector/mirante en las imágenes que va a encontrar mediante un breve texto poético que hace las veces de prólogo esquivo. El texto explicita sin explicar; como al pasar describe aquello que está en el origen.

Con escaso equilibrio me paro en la proa del bote, mi papá en la isla, un conquistador en malla, me da la mano. Mi mamá corre a buscar la cámara. Clic. Esta es la única foto que voy a tener sola con mi papá.
El invierno llega más rápido de lo esperado y se lleva todo. El 21 de marzo de 1977 desaparece mi papá. Pero esa foto queda. Y muchas fueron las veces que revisé el cajón de la mesita de luz de mi mamá para mirarla. Es en la imagen que más confío. (Gaona, 2009)

Esta imagen amuleto, el único retrato a solas de Gaona con su padre desaparecido poco después de unas vacaciones en el Sur, será el nudo y sostén de todo el libro. A esta imagen del bote la rodean otras fotos. Las ‘de antes’ muestran diferentes vacaciones de la familia en su casa de Bariloche, vacaciones previas y posteriores a la desaparición de su padre. Junto a esas fotos de álbum hay otras, mezcladas, que son las fotos que Gaona, ya mujer y fotógrafa, toma muchos años después, cuando regresa a la casa de sus vacaciones familiares. Salvo por indicios cromáticos o por las poses y la ropa, nada explicita en el libro cuáles son fotos viejas del álbum familiar y cuáles nuevas. La dinámica de la serie hace que importe poco distinguir cuáles son fotos nuevas y cuáles no, sino más bien permite intuir lo que pasó entre ellas: la percepción de ese tiempo atascado, la captación imperceptible de esa diferencia.

Como hija de desaparecido -al igual que otros artistas/hijos-, Gaona parte de una falta y de un hueco: la ausencia de su padre, reforzada por la ausencia de fotografías con él. Así, con su cámara, sale al bosque a buscar lo que no tiene: fotos. Y en este salir, cámara y álbum en mano, va a escarbar para ver dónde estaba aquella felicidad, el rayo de luz de ese pasado que se escapa para siempre. Gaona fotografía para encontrar y reconstruir algo de esa imagen del bote, algo del momento feliz en esa huidiza refulgencia del pasado. Para ver si aparecen en los pastos las marcas, las huellas de esas vacaciones y de las fotos. Intentando atrapar el pasado no 'tal como verdaderamente fue' sino apenas en un destello antes de que se escape. Justamente en la captación siempre inacabada de la verdad de lo que fue puede ubicarse la fotografía. Por ello estas fotos de paisajes vacíos se convierten en intentos repetidos que buscan -una y otra vez- reponer el telón de fondo donde algo transcurrió: las luces del bosque en un claro, unas rosas o margaritas, la superficie brillante del lago, las montañas nubosas. Un trabajo similar al de las fotos hacen también los poemas, tanteando en las imágenes de la memoria para (re)construir un momento en fuga.

La imagen que cierra el libro es una foto de un claro en medio del bosque. Entre nubes, montañas y árboles, lo que vemos por último es un hueco de pasto seco, un terreno limpiado por el hombre. Unas páginas atrás, uno de los primeros poemas anticipaba:

(...) La familia que choca sus copas
y ríe a carcajadas apenas me arrulla.

Entre ellos y yo
hay un pozo de aire. (...)

Aquella última foto podría ser también la foto de un pozo de aire: un hueco o una falta que evoca y distancia -a la vez- la experiencia propia y la memoria familiar. Es justamente esta distancia entre ella y los otros, entre la vivencia actual y el pasado que se resiste a volver, entre su mirada y las miradas de otros, aquello que hace rica y problemática esta obra. Son los hechos del pasado -la tragedia que late en la mirada del padre- lo que mira Gaona a través del lente, años después. La yuxtaposición anacrónica de las imágenes de antes y las de ahora crea ese tercer tiempo que se puede encontrar también en las fotos de Lucila Quieto y que, al igual que las imágenes de Gustavo Germano, habita el espacio del *entre* de las fotos. La repetición de la forma confirma la imposibilidad de su repetición en el tiempo, pero también confirma la brecha que se abrió en el mundo doméstico con la intrusión de la historia en forma terrible.

Otras fotos que trabajan fotos familiares a la vez que exploran la naturaleza del bosque son las que conforman la muestra y libro *Imágenes en la memoria* (2007) de Gerardo Dell'Oro -hermano de una joven desaparecida-, conjunto que abre con un retrato de sus padres y a partir de allí presenta tres grupos de imágenes diferenciadas en cuanto a tema y tratamiento visual. El primer conjunto-"Pasado"- es un compendio de fotos familiares de su hermana Patricia sacadas por el padre de ambos, también fotógrafo. Las fotos ilustran desde su niñez hasta la adolescencia y el casamiento con Ambrosio, a los 20 años. También hay fotografías nuevas de recuerdos materiales de Patricia: el boletín de la escuela primaria (donde se reclama presentar más deberes a Religión), anotaciones manuscritas, dibujos en cuadernos, cuentos y una carta -con foto- de su compañero Ambrosio mientras hacía el servicio militar -luego, él habrá de ser secuestrado junto a ella. Como ocurrirá también en el resto de la serie, algunos textos funcionan como epígrafes explicativos de las fotos. Al final de este apartado, un texto comunica el

secuestro de ambos cuando su primera hija tenía apenas 25 días y la inexistencia de fotos de Patricia con la beba ya que “seguramente estaban sin revelar, en la *Rollei* que también se llevaron quienes los secuestraron” (Dell’Oro, 2011). La segunda parte –“Mariana”– corresponde a fotos que el fotógrafo tomó de su sobrina Mariana, hija de Patricia, que conoció por fotos a sus padres. En paralelo a la línea de tiempo que formaban las fotos del primer apartado, aquí vemos fotos de Mariana joven, muchas de ellas a los 21 años, la misma edad en que desapareció su madre, y tomadas en la casa quinta de Villa Elisa donde los secuestraron mientras vacacionaban con toda la familia. En otras fotos, Mariana está con su abuela, con su novio, embarazada y finalmente con su beba. Las fotos nuevas se interrumpen algunas veces por la aparición de fotos viejas de Patricia. Sobresale, en toda esta serie, el enorme parecido físico de madre e hija: en el rostro, en el pelo y la forma de peinarse, en los ojos. Todo ello acentúa la continuidad narrativa entre la madre y la hija que las imágenes proponen, casi en una búsqueda de las huellas de la madre-hermana en la hija-sobrina.

La tercera y última parte será la que señale hacia la idea del bosque. “Árboles” presenta una serie de tenebrosas y movidas imágenes nocturnas y es un ensayo sobre los últimos días de Patricia, asesinada junto a su compañero en el CCD Pozo de Arana un mes después de su secuestro. La familia se entera de este hecho en 1999, cuando ya llevaba 23 años de incansable búsqueda. Dell’Oro fotografía sin saberlo, “intuitivamente” según sus palabras, los árboles cercanos al último lugar que habitó su hermana, en el mismo año en que se dan los Juicios por la Verdad en La Plata -lo que el fotógrafo describe como ‘el marco emocional’ de estas imágenes. Estas fotos muestran árboles y escenarios nocturnos llenos de vegetación, tomados temblorosa y morosamente. La falta de luz que hace que el tiempo fluya con movimiento en las imágenes. Es de noche y la luz viene de un siempre imperfecto flash, o de los faros de un auto, o del sol quebrando el horizonte apenas. Sobre estas imágenes, Dell’Oro sostuvo que “la idea de incluirlas tiene que ver con los altibajos en la búsqueda de justicia, la esperanza y la derrota. Algunas son oscuras y movidas, otras tienen formas de tumbas, de siluetas y hasta de un puño en alto” (Meyer, 2008).

Luego de estas fotos de la huella del horror en la intemperie, Dell’Oro fotografía -ahora con claridad- lo que parece una carpeta de expediente, y luego dos manuscritos con dibujos y anotaciones hechos por Jorge Julio López, compañero de militancia desaparecido en el mismo CCD y que, como testificante, narró el asesinato de Patricia y su compañero. El testimonio del padre de Patricia y el testimonio de López acompañan este conjunto de fotos. El fotógrafo cree que López, quien llevó a su familia un mensaje de amor para su beba, que le había dado Patricia horas antes de morir, le “dio la foto que me faltaba, una imagen relatada que estaba en su memoria” (Meyer, 2008).

En su serie, Dell’Oro reconstruye la biografía de su hermana a partir de la mirada de su padre y la biografía de su sobrina hija de desaparecidos a través de la mirada propia, pero a la vez da cuenta del terror al explorar visualmente escenarios siniestros junto al testimonio de las torturas infligidas a su hermana y cuñado, y del asesinato de ambos. Así, las fotos y los textos de la tercera parte van desde el bosque al campo, en un ida y vuelta respecto de lo que se ve y lo que ha transcurrido en esos lugares, una vez más respecto de lo visible y lo decible -máxime cuando el testimonio, tan vital para los familiares, ha llegado recién décadas después-. En estas fotos de Dell’oro, el bosque no es ya una abstracción amenazante sino que incluso se funde con el campo, ya no puede distinguirse dónde empieza uno u otro.

Por último, un apartado del libro *Nexo* (2001) de Marcelo Brodsky se titula “El bosque de la memoria” y presenta algunos detalles del terreno cedido por la Universidad Nacional de Tucumán en 1996 a los familiares de desaparecidos de esa provincia⁸. Allí, cada familia plantó un árbol y lo identificó de alguna manera para recordar a su ausente: con carteles, piedras, papeles plastificados. A lo largo de los años, los árboles fueron creciendo, con mayor o menor suerte (algunos sucumbieron a las plagas o la sequía), a la vez que las palabras de los carteles expuestas al viento, el sol y la lluvia también se fueron perdiendo y confundiendo lentamente. La cámara de Brodsky retrata precisamente este deterioro de lo escrito, las memorias lingüísticas que se han ido borrando con el avance del tiempo, pero que no se borran del todo y persisten de manera difusa.

En el libro, la serie está compuesta por siete fotografías. La que abre la sección muestra la silueta de un árbol recortada sobre el cielo blanco y mediada, para el espectador, por un borroso alambrado. Los rombos de alambres, ubicados entre la lente y el paisaje, están fuera de foco e interfieren la escena ligeramente. Otras cinco fotografías -el cuerpo principal de la serie- muestran papeles escritos a máquina, notas manuscritas y recortes de diarios, todos ellos cubiertos por plásticos amarronados y húmedos, que cuelgan de ramas y troncos o se apoyan en el pasto. En algunos de estos anuncios hay trazos de caligrafías legibles, que milímetros después se engrosan o se deshacen, hasta convertirse casi en dibujos. Hay también titulares o letras en negrita que sobreviven mejor a las inclemencias del tiempo. Algunas de las coberturas plásticas están rotas, invadidas por manchas que dialogan con las palabras y con las firmas de esposas, hijos, madres, hermanos. Los carteles están, además, en plena relación con la foresta: rodeados por hojas y ramas, parecen también tremendos carteles indicadores de botánica que deberían aclarar simplemente “esto es x”, “esto es y”, como en una irónica función de anclaje. En el texto que las acompaña, el autor se lamenta porque “hoy los carteles se han deteriorado casi por completo y suponen una especie de segunda desaparición de aquellos a los que se quiso recordar” (Brodsky, 2001: 67). No es menor que esta serie ofrezca junto a las fotos las palabras explicativas de Brodsky, casi en un intento por fijar desde afuera las coordenadas de lectura de la obra, entrando además explícitamente en los debates actuales sobre la memoria.

¿Cuántos años tarda en borrarse una memoria? Esta es la pregunta que se hacen textos y fotos. Brodsky habla del “deterioro” que es producido también por el material que sostiene la inscripción: no duran igual las memorias en piedra o mármol que las memorias en papel -que puede funcionar como metáfora de la fotografía, también memoria de papel. En su libro *Epitafios*, Luis Gusmán sostiene que la existencia del epitafio “es insoslayable para la identidad. Saber quién es el muerto y dónde está su tumba es un derecho. La apelación a ese derecho en la antigua Grecia se conocía como el ‘derecho a la muerte escrita’ -como si el acto de morir reivindicara póstumamente un ejercicio absoluto del derecho” (Gusmán, 2005: 17). Los carteles semiescriturales del Bosque de la Memoria vienen, sin embargo, a ejercer precisamente ese derecho a la muerte y a la memoria escritas. La pregunta por cuánto duraron o durarán parece, no obstante, menos relevante que el gesto de la efectiva inscripción del recordatorio, el saludo y la plegaria, nada menos que junto a árboles que crecerán y se metamorfosearán en el tiempo, manteniendo vivo el recuerdo, incluso aunque ya nada en ellos así lo indique.

La lápida -más en la línea de las baldosas por la memoria o el monumento central del Parque de la Memoria- y el cartel del árbol son simplemente dos modos distintos de hacer presente lo pasado. Quizá los modos efímeros no sean tanto una forma del olvido

como la evidencia de la propia evanescencia de la memoria, la particular condición efímera de la construcción de las memorias de los desaparecidos. El hecho mismo de que los carteles sean precisamente carteles y no lápidas remite a discusiones abiertas, porque se trata de cuerpos desaparecidos y no meramente muertos. Cuerpos faltantes que no se han recuperado en la mayoría de los casos, dejando abierto y sin suturar el duelo por el ausente. Una no-lápidas liviana y perecedera, en metamorfosis con la vegetación, amarronada de tierra, cuyas letras se vayan diluyendo paulatinamente y secando con el sol puede ser entonces menos la evidencia del olvido y mucho más la forma precisa en que se desenvuelve y permanece la siempre particular memoria de los desaparecidos. La palabra borrada, palabra desaparecida en el bosque, dice aquí mucho más que lo que enuncia.

En estas obras no se trata de exhibir en la foto la naturaleza pura -despojada de lo civilizatorio- sino todo lo contrario. Estos paisajes de árboles son lo que permiten hablar de lo terrible de la desaparición. En la línea de lo que afirma Jens Andermann (2008: 3), "la naturaleza invoca a la historia como su propio fuera-de-campo, como la ausencia que no obstante carga de significación al conjunto visual aparentemente autónomo y autosuficiente".

Superficies fotográficas

En síntesis, ciertas memorias fotográficas de la posdictadura han trabajado con los espacios visuales del campo y el bosque para evocar la violencia represiva dictatorial y la falta de los desaparecidos. Así como los restos del campo nos permiten indagar en el pasado para conocerlo, los árboles del bosque señalan la dramática constatación de la continuidad de la vida (aún allí donde el horror aconteció), encarnan el tiempo y exigen un compromiso con la justicia y la memoria⁹. Por eso, en estas fotos ambos espacios fotográficos son también activos espacios de memoria. No están simplemente ahí afuera para ser vistos sino que significan configurados por la mirada que les da forma y los recorta, que los abre y hace visibles.

El paisaje -al igual que la piel y la fotografía, pura superficie- es territorio fértil a la construcción de dispositivos de memoria. Así lo prueban estas series de imágenes.

Bibliografía

- ANDERMANN, Jens, 2008. "Paisaje: imagen, entorno, ensamble". En *Orbis Tertius*, 2008, XIII (14). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- ARÁOZ, Diego, 2011. Entrevista personal, 8 de noviembre.
- ARENAS FERNÁNDEZ, Lizbeth, 2010. "Entrevista a Inés Ulanovsky", Buenos Aires, agosto de 2010.
- BRODSKY, Marcelo, 2001. *Nexo: un ensayo fotográfico*, Buenos Aires, La Marca.
- CALVEIRO, Pilar, 2008. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue.
- DELL'ORO, Gerardo, 2011. *Imágenes en la memoria*, Buenos Aires, La Luminosa.
- FELD, Claudia, 2013. "La imagen que muestra el secreto. Alice Domon y Léonie Duquet fotografiadas en la ESMA", en Jordana BLEJMAR, Natalia FORTUNY y Luis Ignacio GARCÍA, *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*, Buenos Aires, Librería.
- FORSTER, Tomás, 2011. "Descubrir a través de una lente las huellas sutiles que dejó el horror", en *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 25 de agosto de 2011.

FORTUNY, Natalia, 2014. *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*, Buenos Aires, La Luminosa.

GAONA, Guadalupe, 2009. *Pozo de aire*, Bahía Blanca, Vox Senda.

GUSMÁN, Luis, 2005. *Epitafios: el derecho a la muerte escrita*, Buenos Aires, Norma.

INFOJUS NOTICIAS, 2015. "López y la ex Esma en los Premios Nacionales de Fotografía". Buenos Aires.

JELIN, Elizabeth, 2010. "¿Víctimas, familiares o ciudadano/as? Las luchas por la legitimidad de la palabra", en Emilio CRENZEL (coord.), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, Buenos Aires, Biblos.

LUTTRINGER, Paula, 2011. Entrevista personal, 2 de agosto.

MEYER, Adriana, 2008. "La memoria de las imágenes", en *Página/12*, Buenos Aires, 28 de abril de 2008.

SCHINDEL, Estela (2003), *Desaparición y sociedad. Una lectura de la prensa gráfica argentina (1975-1978)*, tesis doctoral online en la Universidad de Berlín, disponible en <http://www.diss.fu-berlin.de/2005/5/>

ULANOVSKY, Inés, 2010. Entrevista personal, 18 de noviembre.

ZOUT, Helen, 2009, *Desapariciones*. Buenos Aires, Dilan Editores.

Notas

¹ Trabajé estos temas en el libro *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea* (La Luminosa, 2014), disponible también en versión digital de acceso libre issuu.com/espacioelectico/docs/libro_natalia_fortuny

² El motivo del campo en esta doble acepción se tematizará también y de manera muy inteligente en la película *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003), película en la que incluso se muestran algunas de las fotos de Paula Luttringer que se mencionarán a continuación.

³ Paula Luttringer nació en La Plata en 1955. Interrumpió sus estudios de Botánica al exilarse en 1977 en Uruguay después de permanecer secuestrada durante cinco meses en un centro clandestino de detención, lugar donde dio a luz a su primera hija. En su exilio vivió en Brasil y Francia, donde reside actualmente.

⁴ La foto alude en cierta manera a la gran cadena de conocimiento y complicidad en el interior de la Armada, que se extendía por todo el país. Los cadetes de toda la Argentina pasaban tres meses alojados en el mismo Casino de Oficiales donde se mantenía secuestrados a los desaparecidos. Los detenidos ocupaban la planta alta del 3^{er} piso (los sectores de Capucha y Capuchita) y eran torturados en el sótano, por lo que cualquiera que conviviera en ese edificio los veía pasar de ida y vuelta por las escaleras, desde y hacia la tortura, encadenados y con grilletes. De estos grilletes son precisamente las marcas en los escalones del Casino de Oficiales de la ESMA. Es interesante la relación con una de las fotos de *El lamento de los muros* de Luttringer, que justamente retrata una escalera.

⁵ Chamorro fue director de la ESMA durante los primeros años de la dictadura y se alojaba con su familia en una vivienda a la entrada del Casino de Oficiales. Algunos sobrevivientes narraron incluso haber comido las sobras del cumpleaños de quince de su hija, que se festejó en la ESMA. Información tomada de la página web del Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS), disponible en <http://www.cels.org.ar/esma/responsables.html>

⁶ He trabajado sobre las fotografías de Zout en <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-72/fortuny>

⁷ Además de estas polaroids, ese mismo año el Salón Nacional premió en Artes visuales a otra fotografía que problematizaba la historia reciente de violencia política y desaparición en relación con la naturaleza. Se trata de "Apareciendo a López en el río Ctalamochita", de Gabriel Orge, una imagen que registraba la proyección sobre el río y la vegetación del ya célebre retrato de Jorge Julio López tomado por Helen Zout antes de la segunda desaparición de López.

⁸ También otras ciudades tienen sus Bosques de la Memoria, por ejemplo en Rosario se han plantado más de 400 árboles en el Parque Scalabrini Ortiz para recordar a los desaparecidos. Véase http://www.museodelamemoria.gob.ar/page/bosque_intro

⁹ Los árboles incluso podrían encarnar el olvido, tal como refiere Griselda Pollock. "Pensando en el genocidio nazi, el artista holandés Armando acusaba a los paisajes donde ocurrió. Eran paisajes culpables. Ernst van Alphen descarta toda sugerencia de que los árboles acusados por Armando sean metáforas de los genocidas. Más bien, los árboles se transforman en huellas indiciales de la violencia que sucedió ante ellos; pero se trata de testigos indiferentes. Más aún, su indiferencia (siguen creciendo, incluso ante lo que han 'visto'), sugiere que con el tiempo encubrirán las huellas. Los árboles encarnan el tiempo, que trabajará sin descanso a favor del olvido." (Pollock, 2008: 116)

Natalia Fortuny

UBA- CONICET

nataliafortuny@gmail.com

Natalia Fortuny es Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires e Investigadora del Conicet sobre fotografía argentina contemporánea y memorias sociales. Estudió Comunicación (UBA) e Historia del Arte (IDAES/UNSAM) y es docente de grado y de posgrado en UBA y UNGS sobre problemáticas relativas a la imagen en su relación con la historia y la política. Dirige el proyecto de investigación "Problemas de fotografía contemporánea: entre las memorias sociales y las imágenes operativas" (FSOC, UBA) y es miembro del "Área de Estudios sobre Fotografía" (Carrera de Ciencias de la Comunicación, UBA) y del "Grupo de estudios sobre arte, cultura y política en la Argentina reciente" (Instituto Gino Germani, UBA) dirigido por Ana Longoni. Publicó los libros [*Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*](#) (La Luminosa, 2014) e *Instantáneas de la memoria: fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (Libraria, 2013, coeditado con Jordana Blejmar y Luis Ignacio García). Y, en poesía, los libros *Hueso* (Ediciones En Danza, 2007) y *La construcción* (Gog y Magog, 2010).